

les pays de l'Est : les avant-gardes et le réalisme socialiste

la crise du réalisme dans les pays socialistes

PIERRE DAIX

A trouver dans *la Pravda* en 1975 le même type d'attaques injurieuses contre l'art abstrait et l'art moderne en général qu'un quart de siècle plus tôt, en plein jdanovisme, sous le règne de Staline, on est tenté de ne voir là qu'une surviance, la défense d'un dogme par des moyens de police. Certes, l'Union des peintres soviétiques est-elle parfaitement accrochée au dogme du réalisme socialiste, avec des moyens qu'heureusement notre Institut n'a jamais possédé, puisqu'il faut pour être membre de l'Union professer le réalisme socialiste et que, pour être professionnellement un peintre, il faut être membre de l'Union. Et si vous n'êtes pas peintre professionnel, la vente des tableaux, voire l'achat du matériel sont illicites. Etc. Sans doute aussi, l'Union des peintres soviétiques doit-elle, d'autant plus jalousement réaffirmer le dogme qu'en Pologne, en Hongrie et même en R.D.A. il est battu en brèche. On expose des hétérodoxes. Et ne parlons pas de la Tchécoslovaquie d'avant le Printemps de Prague, où sept années de « normalisation » n'ont pas réussi à extirper les virus occidentaux.

Mais on se tromperait gravement à voir dans ces manifestations répressives de la bureaucratie artistique et des gouvernements la cause du rejet de l'art moderne. Elles sont, en fait, les conséquences d'un rejet qui tient aux dogmes théoriques les plus sacrés du marxisme-léninisme. Toute l'évolution de la peinture et de la sculpture modernes constitue une série d'agressions contre ces dogmes. D'où cette mobilisation contre elles qui inclut, non seulement l'enseignement et le statut professionnel des artistes ou la critique d'art permise par la censure, mais des rassemblements de spécialistes de l'ordre public, comme ceux qui furent lancés à Moscou contre les expositions « sauvages ».

Il faut remonter à la source. Marx et Engels, qui ont commencé leur œuvre au temps où les daguerréotypes connaissaient une diffusion foudroyante, n'ont jamais mis en doute que la réalité « extérieure » coïncidait avec son aspect photographique. Leur matérialisme s'accordait ainsi parfaitement avec leurs goûts néo-classiques. Phidias ou Raphaël leur semblaient « insurpassables » et la fin des arts plastiques se confondait avec la beauté illusionniste. Un demi-siècle plus tard, Lénine, qui vit au moment de la découverte du monde intra-atomique, de la constante de Planck et de la relativité einsteinienne, assimile de plus belle le matérialisme philosophique à l'existence de la réalité « extérieure ». Comme Marx et Engels, il considère que la connaissance est le « reflet » de cette réalité extérieure et, par voie de conséquence, que le comble de l'art est d'atteindre le même reflet : le réalisme. Et, comme Marx et Engels, il attendait des artistes, que tels les hommes de science, ils vérifient sa théorie, son matérialisme.

Or, comme on sait, les peintres avaient suivi une voie tout à fait divergente. Le chemin qui va de Manet à l'impressionnisme et à Cézanne correspond à une réévaluation de la vision à partir du travail même sur les toiles, et contre les recettes de l'illusionnisme. Pour une part, le développement de la photographie avait révélé le caractère de trucs d'atelier de ces recettes académiques, et notamment des échafaudages de la perspective. Manet commence de mettre au point les opérateurs spatiaux qui signifient la profondeur - le couteau posé de biais sur une table, par exemple - qui serviront à Cézanne et jusqu'aux papiers collés de Braque et Picasso. Surtout, les estampes japonaises produisent une construction de l'espace à trois dimensions par contrastes optiques. La discontinuité de la touche, la réalisation d'éclairages arbitraires ou inverses, le travail sur la couleur conduisent les



KRZYSZTOF WODICZKO. (Pologne)



L'appartement de Lado Gouliachvili et son atelier spa-cieux ressemblent à un musée. (sic)



MICHAEL BOGUCKI. (Pologne)



« Sur les paisibles rives de la Crimée ». Deineka. 1949

peintres, en deux générations, à défricher le travail cébral de la vision que la science d'alors est bien incapable d'expliquer. L'aboutissement, on le sait aujourd'hui est la découverte des espaces picturaux hétérogènes - l'espace des papiers collés - et abstraits.

Cette avance du travail des peintres dans la compréhension des phénomènes réels de la vision n'a été rattrapée par la science que tout récemment. Il a fallu la biologie moléculaire, la cybernétique, les progrès de la télévision, les tentatives de mettre au point des machines capables de lire, d'analyser des formes pour que l'on apprenne comment notre œil analyse les informations sensibles, les rapports ombre-lumière, immobilité-mouvement, les radiations lumineuses découpées en gammes d'onde et comment c'est de la confrontation cérébrale entre le balayage de ces informations et le stock d'informations antérieures, enregistrées dans notre mémoire, que se produit, à proprement parler, notre vision, notre détection des objets, notre construction de leur situation spatiale, nos émotions là-devant, notre reconnaissance des formes.

Inversement, pour les artistes qui vivent dans ce monde des dogmes, qui ont été formés en son sein, qui connaissent la vie précaire de créateurs livrés au bon - et au mauvais - vouloir de fonctionnaires de police, comment ne pas discerner la signification libératrice de l'accès au matérialisme moderne qui leur est interdit? Les choix les plus simples - mais les plus fondamentaux - de la peinture paraissent vécus par eux comme des manifestations de plénitude de leur métier. Ils repartent à zéro, mais avec, le plus souvent, une fois éclatante. Ce degré zéro de la peinture, ils peuvent dire à leurs censeurs que c'est le degré zéro du réalisme. Mais c'est la reconquête de l'intelligence de peindre. De la joie de communiquer. Alors, pourquoi ne pas expérimenter comment cela retentit sur l'environnement? Comment cela dérange l'ordre des choses? Comment cela dérange tout court...

Quand on lit les plus récents exposés de la théorie actuelle de la vision, on est frappé de la qualité de l'exploration qu'ont conduite les peintres modernes - après Courbet - et comment, contrairement à l'idée reçue, ce sont eux qui ont anticipé sur la science. L'illusionnisme avait été un blocage - c'est d'ailleurs là le pourquoi de sa transformation en un académisme toujours aussi vivace. Le rapport avec le réel des peintres, des graveurs et des sculpteurs, qui passe désormais par la pratique fine des matériaux employés, de leurs effets sur la lumière, de leur compréhension au niveau moléculaire, est

le réalisme socialiste
ROGER DADOUN

Le réalisme socialiste est la doctrine officielle dans le domaine de l'art en URSS et dans les pays de démocratie populaire. Le *Dictionnaire de philosophie* - Moscou 1967 - en indique les principes idéologiques et esthétiques fondamentaux : « dévouement à l'idéologie communiste; mettre son activité au service du peuple et de l'esprit de parti; se lier étroitement aux luttes des masses laborieuses; humanisme socialiste et internationalisme; optimisme historique; rejet du formalisme et du subjectivisme, ainsi que du primitivisme naturaliste. »

L'œuvre réaliste-socialiste s'offre à nous avec ces caractéristiques : immédiate lisibilité ou *transparence* totale; sujets précis, empruntés à la « réalité » historique, économique, sociale, politique, culturelle telle qu'on la trouve écrite et surtout *réécrite* dans les *Manuels* à diffusion massive; exaltation des vertus, de l'héroïsme, de la grandeur des chefs et des institutions; fidélité « photographique » de la représentation, dont le léché et le fini affirment la volonté de « clôture » (« il n'y a rien à ajouter »).

Le réalisme socialiste s'adosse au *Pouvoir* dans sa triple dimension : politique, économique, social. Il est la doctrine imposée par les Chefs et la Police : en prison, au Goulag, en asile psychiatrique le non-conforme! Il est le ciment institutionnel des Unions d'artistes et d'écrivains, qui déclinent de l'existence sociale du travailleur d'art (a-t-il un « métier » ou est-il un « parasite »? a-t-il domicile fixe et patrie, ou est-il le vagabond, le rôdeur, l'exilé de l'intérieur? a-t-il une position intégrée dans un système de relations socio-culturelles, ou reste-t-il étranger au corps social, cosmopolite, écume, menaçant nomade?) et de sa survie économique : sans un contrat, une commande, une pension ou un prix, c'est la mort artistique, la dégradation sociale, une bonne disponibilité pour le Goulag. Du *Biafra de l'art*, le réalisme socialiste en fait depuis quarante ans.

Essence du réalisme socialiste, c'est-à-dire raison d'être, fonction nécessaire et irremplaçable : la *Répression* de cette triple expansion d'Eros : la Forme, le Signifiant, le Désir. Misère de la Forme : pliée cachetée annexée, serve, pour que le Fond, le Sujet dominateur se pose comme réalité exclusive (exclusive de la forme, d'où cette contradiction structurelle du réalisme socialiste, qu'il est une réalité sans forme, une réalité informe, une réalité non formée, une irréalité donc - un fantasme!); l'exclusive réalité du Sujet plastique joue comme réalité inclusive d'un triple Sujet externe (externe-interne), soit par ordre d'inscription ou non sur la matérialité de la toile : le sujet *Masse* comme vecteur de la toile, hors-toile vers qui et pour qui elle

se tend, qui la *justifie* - sujet passif, fait pour défilé ébaubi comme devant le mausolée de Lénine (œuvre parfaite exemplaire du réalisme socialiste), contemplateur dominical et groupé des casqués et vareuses prolo de Lénine récupérées dans les centaines de « musées historiques », sujet inclus dans le fantasme et exclus du réel; le sujet *Artiste*, créateur émérite et affiché comme tel, dont la toile supporte la *signature*, la griffe, mais qui fonctionne lui-même comme support d'un autre Signe, d'une autre Griffe, d'une autre Crédit, d'un autre Créateur, du grand Autre, le Sujet véritablement unique de l'histoire et du Monde, le Chef - Staline, omniprésent (car il est Lénine et Vorochilov et Joukov, etc.), sur la toile et derrière (il est le Créateur de cette réalité-socialiste-là) et devant (il est la voix des Masses). La figure peut bouger, changer, le Signifiant transcendental, concrètement le Pouvoir total, demeure.

La forme ne subsiste dans le réalisme socialiste qu'exaspérée, traits tirés, figés. Mais ce qui doit *par-dessus tout être enfoui* sous le *glacis* réaliste, c'est le *travail spécifique de la matérialité de la forme*, le signifiant. Devise obsessionnelle du réalisme socialiste : Mort au signifiant! Que le trait ne s'étire pas ou ne se *retire* pas par le fait d'une dynamique interne; que la couleur ne fasse pas tache, étalement, fuite allégre ou carence angoissée; que la composition ne fasse pas éclater la perspective unique, la perspective de l'Unique, de l'Un, du Maître, que les sujets revivent en écho dans la certitude des défilés ininterrompus, communautés. Si tout doit signifier la grandeur du Pouvoir, subversive est la moindre autonomie accordée au signifiant, détournement de pouvoir.

Tout cela vise la radicale éradication d'Eros : le signifiant dans son autonomie, sa liberté, est jouissance d'une matérialité spécifique d'Eros, il est le désir en acte, en figures, taches et traits. (Couleur pur Eros de Matisse; ou écoulements érotiques nappés, déferlements libidinaux en suspens, en attente dans le plus banal des intérieurs bourgeois de Bonnard; ou circulation libidinale vertigineuse des compositions de Delaunay; ou engrangements érotiques de Kupka; ou déroute totale des signifiés dans les humbles allusions signifiantes de Duchamp, etc.). Le Fond réaliste-socialiste occupe, investit la totalité de l'œuvre; il misérabilise la forme, exténué le signifiant - afin d'éliminer toute autre profondeur, tout autre fond, toute autre circulation qui n'est pas celle de la structure narrative- idéologique normalisée du sujet traité. Ce Fond, maître de la toile, monte toujours d'un Ailleurs Glorieux, il est cette montée même, écrasant sa propre forme pour que rayonne et triomphe l'autre forme, la forme de l'Autre, du Pouvoir, le *Pouvoir fait Forme* - définition du réalisme socialiste.

Dans un art libre et de jouissance (tautologie), la forme est *Travail*, de soi par soi, sans ailleurs ni avant ni après ni fond ni profondeur ni sujet; elle se prononce *elle-même* et reste en même temps *toute entière à lire* : parcours croisé, circulation renversée, étreinte de deux désirs mobilisés - deux en un, un en deux. Le Fond réaliste-socialiste prononce, proclame toujours autre chose, prières, condamnations, damnations - sauf à dire une rigueur, un essentiel *saisissement* : désir du Pouvoir de *saisir* le réel, de *s'en saisir*, désir des masses *saisi* par le Pouvoir. Le mécanisme est celui de la *compulsion photographique* (pas de l'art photographique!), courant immobile après une réalité qui est derrière...

Le réalisme socialiste se laisse parfois *percer*, *crever*, par deux excès contraires : excès de Surroi, d'idéalisations, quand la Grandeur se forme à la lettre ou se lit à la Forme procédant par Faces Monumentales, Géants de la Révolution, Musculations de magazine culturiste; ou *lapsus*, inconscient laborieux de la forme affleurant en irradiation insistante de la couleur, intrication trouble des lignes, composition plus heurtée, plus « énervée », comme irritée, ou au contraire trop hiératique - aveu du fantasme.

Ni réaliste ni socialiste mais dénégation morbide du réel et négation crapuleuse du socialisme, le réalisme socialiste est mortification de la forme, travail de mort sur le signifiant, blindage de l'imaginaire, imposition de désir. Le moindre écho d'une voix révolutionnaire le craquelle, et les *croûtes* alors de puer